

А. А. Накарякова
Екатеринбург, Россия

ОБРАЗЫ-АРХЕТИПЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА (СБОРНИК РАССКАЗОВ «ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА»)

Аннотация. Статья представляет собой методическую разработку урока, посвященного изучению творчества Владимира Набокова. В центре внимания находятся архетипические сюжеты и образы, лежащие в основе ранних рассказов писателя. Тема рассматривается как одна из возможных для изучения на уроках литературы.

Ключевые слова: Владимир Набоков, архетип, архетипический образ, архетипический сюжет, анализ.

A. A. Nakaryakova
Yekaterinburg, Russia

ARCHETYPES IN CREATION OF V. NABOKOV (COMPILATION OF STORIES “CHORB’S RETURN”)

Abstract. The article is a methodological development series of lessons on creation of Vladimir Nabokov. In the focus of attention are archetypal plots and images, which lie in the basis of early stories of writer. This subject is examined as a one of possible themes for studying in lessons of literature.

Keywords: Vladimir Nabokov, archetype, archetypal image, archetypal plot, analysis.

При проведении уроков литературы в школе предметом внимания могут стать темы, которые, на первый взгляд, кажутся слишком сложными для понимания, выходящими за рамки школьной программы. Тем не менее, при правильной интерпретации они оказываются интересными и познавательными для детей. Одной из таких тем могли бы стать образы-архетипы в творчестве известных писателей. Архетипический уровень произведений, как правило, не рассматривается преподавателями при анализе литературных произведений, а между тем подобные образы, при всей сложности их опознания, являются частью не только литературного наследия (они лежат в основе большинства произведений мировой литературы), но и повседневной жизни. В настоящее время это как раз та сфера литературного анализа, которая показывает непосредственную связь литературы с психологией, историей, политологией. Архетипические образы часто дают ключ к пониманию такого феномена, как массовое сознание. Именно поэтому процесс распознавания и интерпретации архетипических структур в литературоведении может сделать урок литературы особенно увлекательным.

На примере ранних рассказов Владимира Набокова предлагается рассмотреть функционирование подобного рода образов в произведениях классиков.

Постановка целей:

- 1) познакомить старшеклассников с творчеством одного из крупнейших писателей Русского Зарубежья – Владимира Набокова;
- 2) рассмотреть такое литературоведческое понятие, как архетип;
- 3) научиться применять на практике архетипический анализ произведения.

Ход урока. (Материал, представленный в разработке, является достаточно обширным, поэтому

можно разбить его на два занятия или отобрать для урока несколько рассказов Набокова.)

I. Прежде всего, необходимо дать учащимся определение архетипа.

Архетипы, как их трактует создатель аналитической психологии К. Г. Юнг, – «древнейшие, изначальные типы, то есть испокон веку наличные всеобщие образы», часть коллективного бессознательного, в которых заключена магическая энергия, создаваемая «противоположностью напряжения» [Юнг 1991: 100], ибо в архетипе всегда заключено положительное и отрицательное, «горячее и холодное, высокое и низкое» [Юнг 1991: 100], привлекательное и опасное. Это не столько образы, сколько универсальные, общепонятные схемы, которые сплавляют человечество. Знать о них необходимо, чтобы уметь вычитывать эту вечную матрицу в творчестве разных авторов, видеть глубинный уровень произведений.

II. В качестве домашнего задания одному из учащихся предлагалось подготовить краткую биографию Владимира Набокова.

Владимир Набоков – писатель первой русской эмиграции. Он родился в 1899 году в Петербурге, где прошли его детство и юность. В 1919 году Владимир Набоков с семьей покинули Россию, которую ему не суждено будет увидеть вновь. Набоков учился в Кембридже, где занимался изучением английской и французской литературы. С 1922 по 1937 года писатель жил в Берлине, и здесь в 1930 году увидел свет его первый сборник рассказов «Возвращение Чорба». В рассказах этого сборника мы можем обнаружить архетипические ситуации, архетипические сюжеты, архетипические образы.

III. Анализ рассказов.

I. Рассказ, давший название всему сборнику («Возвращение Чорба»), имеет в своей основе сюжет возвращения за возлюбленной в мир мертвых – путешествие Орфея.

Один из учеников, которому было дано индивидуальное домашнее задание, вкратце передает сюжет греческого мифа о музыканте, решившем вернуть свою любимую из царства Аида.

Главный герой рассказа – «нищий эмигрант и литератор» [Набоков 1990: 286] – женится на дочери уважаемых обывателей. Во время свадебного путешествия его жена погибает вследствие несчастного случая от удара током («она, смеясь, тронула живой провод бурей поваленного столба» [Там же: 284]). После этого вся жизнь Чорба посвящена только желанию воскресить любимую в своем чувственном восприятии. Он едет обратно в тот город, где они познакомились, подсознательно разыгрывая сюжет возвращения Орфея за своей Эвридикой. Появляется даже говорящая деталь, ясно указывающая на бессмертный сюжет: «За шторой рама была открыта, и в бархатной бездне улицы виден был угол оперы, черное плечо каменного Орфея, выделявшееся на синеве ночи» [Там же: 289]). Конечно, это – подсказка для читателя, направляющая, фокусирующая его внимание. Еще один намек – оголенный провод, убивший жену Чорба («В весенний день на белом шоссе в десяти верстах от Ниццы она, смеясь, тронула живой провод бурей поваленного столба» [Там же: 284]). Этот провод, опять-таки, недвусмысленно отсылает к змее, той самой, чей укус убил Эвридику.

Главный герой понимает, что после смерти любимой мир вокруг потерял для него смысл. Его возвращение к местам их свадебного путешествия, в тот самый город, где они когда-то встретились – своего рода искуc, попытка вернуть свою жену, воссоздавая ее образ: «Он отыскивал на пути все то, что отметила она возгласом: особенный очерк скалы, домишко, крытый серебристо-серыми чешуйками, черную ель и мостик над белым потоком... Ему казалось, что если он соберет все мелочи, которые они вместе заметили, если он воссоздаст это близкое прошлое, – ее образ станет бессмертным и ему заменит ее навсегда» [Там же: 285]. Следуя логике мифологического сюжета, развивается и сюжет набоковского рассказа. Герой как будто видит свою жену рядом с собой, на том месте, где должна быть приведенная им на ночь проститутка. И в тот момент, когда герой наконец «обретает» ее, происходит то, что, согласно классическому сюжету, должно произойти: Чорб, как Орфей, взглянул на нее, но «белая женская тень соскочила с постели» [Там же: 289]. Тень Эвридики исчезает в ту минуту, когда Орфей оглянулся и увидел ее. И Чорб, вновь обретенный Орфей, остается в этом мире один. Однако художественная философия Набокова совсем не следует архетипическому канону. Для писателя важна способность памяти воскрешать былое, воссоздавать мир прошлого в его субъективной значимости для человека. Таким образом, поэтика рассказа может быть понята со всей глубиной только на границе с мифологическим сюжетом, в диалоге с ним.

2. Еще один бессмертный сюжет, часто обыгрываемый Набоковым, – **возвращение домой блудного сына** (снова предполагается небольшое вы-

ступление подготовившегося ученика, вкратце воспроизводящего библейский сюжет). Этот сюжет проступает в рассказе «Звонок». Главный герой рассказа Николай Степанович находит свою мать после семи лет (отметим это знаковое число) разлуки. Эти семь лет он проводит в скитаниях по свету. Но сама встреча выглядит отнюдь не как ее библейский прототип. Набоков меняет расположение фигур на доске: сын возвращается не к отцу, а к матери. Приезд его оказывается неуместным. И не только оттого, что прошло слишком много времени с момента расставания, и все изменилось («Взрослый сын приехал к старушке-матери» [Набоков 1990: 305]). Дело еще и в том, что Ольга Кирилловна не ждала сына, точнее – не его ждала тем вечером. Кого она ждала, остается неизвестным. Возможно, поклонника, которому в тот день исполнялось двадцать пять лет – он младше Николая Степановича на три года. Для этого человека, который оказался словно бы замещением сына, готов праздничный ужин, и здесь возникает невольная ассоциация с пиром, устроенным по возвращению блудного сына.

Кроме того, сын, вопреки канону, приехал «домой» вовсе не для того, чтобы там оставаться. «Мне хочется теперь на север, – в Норвегию, что ли. А то на море, китов бить. Я тебе буду писать. Так, через годок, снова встретимся, тогда, может быть, дольше останусь. Уж ты не пеняй на меня, – кататься хочется!» [Там же: 305]

3. Можно говорить и еще об одном архетипе, важном для всего творчества писателя – **архетипе матери**. Юнг по поводу архетипа матери подчеркивает: «Архетип матери имеет воистину невообразимое множество аспектов. <...> Его свойство суть нечто “материнское”: в конечном счете магический авторитет всего женского; мудрость и духовная высота по ту сторону рассудка; нечто благостное, нечто дающее пристанище, нечто чреватое, несущее в себе что-то, подательница роста, плодородия и пропитания; место магического преосуществления и возрождения; содействующий и помогающий инстинкт или импульс; нечто потаенное и сокрытое, нечто темно-дремучее, бездна, мир мертвых, нечто заглатывающее, ободряющее и отравляющее, нечто возбуждающее страх и неизбежное. Это – три существенных аспекта матери: а именно ее оберегающая и питающая доброта, ее оргиастическая эмоциональность и ее темнота, присущая преисподни» [Юнг 2005: 110]. Таким образом, в архетипе матери воплощается не только светлое, но и темное начало.

Воплощение этого архетипа мы находим в упомянутом рассказе «Звонок» в образе матери главного героя. Госпожа Неллис явлена, с одной стороны, в ипостаси матери, а с другой стороны, в ипостаси женщины, стремящейся и способной произвести впечатление: «Лицо было раскрашено с какой-то мучительной тщательностью» [Набоков 1990: 301]; «Было что-то изящное в повороте ее спины, в том, что одна нога в бархатном башмаке касается пола» [Там же: 304]. Госпожа Неллис обеспокоена мыслями о собственной внешности, не лишенный кокетства жест при свидании с сыном («она посмотрелась

в зеркало» [Там же: 301]) тоже говорит о том, как важно для героини производимое ею впечатление. Но в то же время она – женщина, подарившая жизнь и способная на миг возратить ощущение детства: «Словно всего этого не было, и он из далекого изгнания попал прямо в детство» [Там же: 301]. В рассказе подчеркивается двойственность образа, которая проявляется и в некоей двусмысленности отношений Николая Степановича с матерью. С одной стороны, она для него – родной человек, связывающий его с миром детства, с другой – просто женщина, у которой «мокрая полоска слезы разъела розовый слой» [Там же: 301], и «попиловела пудра на крыльях носа» [Там же: 301]. Очень важно обратить внимание на еще одну мысль Николая Степановича о матери: «Все в ней было чужое, и беспокойное, и страшное» [Там же: 301]. Герой инстинктивно чувствует страх перед неведомой силой и глубиной женского, материнского начала.

Для Набокова очень важной оказывается таинственная связь между матерью и ребенком, которая не исчезает с годами, даже когда герой (Николай Степанович) становится взрослым человеком. Но для писателя значима и «оборотная сторона» архетипа: загадочная, опасная магическая сила, заключенная в образе матери.

Еще одно воплощение данного архетипа мы можем обнаружить в рассказе «Картофельный эльф». Среди почти гротескных персонажей – карлик Фред, фокусник Шок, другие артисты цирка – выделяется образ Норы, жены фокусника. Почти трагический персонаж, несчастная жена («Мудрено быть счастливой, когда муж – мираж, ходячий фокус, обман всех пяти чувств» [Набоков 1990: 382]), мать, потерявшая сына. В душе Норы много нерастраченной материнской нежности: «Нора, сердобольная, как многие бездетные женщины, почувствовала такую особенную жалость, что чуть не расплакалась. Она принялась нянчиться с карликом, накормила, дала портвейну, душистым спиртом натерла ему лоб, виски, детские впадины за ушами» [Там же: 383]. Для нее карлик и в силу своего роста, внешности, и в силу неких своих привычек (одеваться мальчиком, говорить детским голосом) – ребенок, который мог быть ее сыном: «Глядя на него сквозь ресницы, она старалась представить себе, что это сидит не карлик, а ее несуществующий сын, и рассказывает, как его обижают в школе» [Там же: 384]. Связь с Фредом, которая продиктована желанием Норы отомстить мужу за его вечное отсутствие, духовное и физическое, оказывается почти инцестуальной, заведомо преступной. Неудивительно, что ребенок, рожденный от этой связи, обречен.

Образ Норы дорастает до подлинно трагического в сцене последнего свидания с карликом. «Она болезненно постарела за эти годы. Под глазами были оливковые тени; отчетливей, чем некогда, темнели волоски над верхней губой. И от черной шляпы ее, от строгих складок черного платья веяло чем-то пыльным и горестным» [Там же: 394]. И лишь в самом конце рассказа выясняется причина этого горя, окутывающего Нору. «Оставьте меня, –

вяло проговорила Нора, – я ничего не знаю... У меня на днях умер сын...» [Там же: 397]. И здесь, как и в некоторых других рассказах сборника, трагедия соседствует с пародией. Отец умершего ребенка – карлик, который сам нередко гримируется под мальчика. Нора и для Фреда оказывается «матерью», но карлику она приносит лишь горе, а в конечном итоге оказывается причастна к его смерти. Смерть Фреда посреди улицы, в толпе прохожих, считающих, что все это – шутка, выглядит такой же пародийно-цирковой, как мнимое самоубийство фокусника. С той лишь разницей, что на этот раз все по-настоящему. В облике Норы акцентирована трагическая ипостась образа «Вечной матери» и вновь подчеркнута нечто темное, опасное, непостижимое, ореолом окружающее этот образ.

4. В рассказе «Рождество» сюжетом становится попытка пережить смерть своего ребенка, смириться с этой смертью. Только здесь в роли родителя, потерявшего сына, выступает не мать, а отец. Очень важен для всего сборника **мистерияльный сюжет смерти – воскрешения**. Человек не уходит из мира навсегда, он рано или поздно вернется, и этот процесс возрождения жизни в различных формах никогда не прекращается. В рассказе «Рождество» главный герой Слепцов не может справиться с чувством невосполнимой потери после смерти сына. В тот момент, когда он, остро ощущая пропасть между миром, празднующим рождество, и собой, отрешившимся от жизни, вновь обращается в своих мыслях к смерти как к возможному выходу, происходит чудо. Из замерзшего кокона на свет появляется бабочка, точнее, то, что еще только собирается стать бабочкой. «Оно вылунилось оттого, что изнемогающий от горя человек перенес жестяную коробку к себе, в теплую комнату, оно вырвалось оттого, что сквозь тугий шелк кокона проникло тепло, оно так долга ожидало этого, так напряженно набиралось сил, и вот теперь, вырвавшись, медленно и чудесно росло» [Набоков 1990: 324]. Круг в очередной раз замыкается, подчеркивая неразделимость жизни и смерти. Здесь крайне важным оказывается **образ бабочки**, который оказывается лейтмотивным для творчества Набокова. Бабочка, живая, хрупкая, ранимая, всегда была символом души (изначально в греческом «психея» означало и «душа», и «бабочка»), индивидуального бессознательного, символ возрождения и вечной жизни, стремления к свету. Она преодолевает смерть, вырываясь из тьмы на свет в порыве «почти человеческого счастья» [Там же: 325]. И своим появлением бабочка, рожденная на границе холода и тепла, жизни и смерти, вносит свет и обновление, надежду на счастье в жизнь Слепцова. Для Юнга этот архетип – **архетип души – Анимы** – крайне важен. «Душа является жизненным началом в человеке, тем, что живет из самого себя и вызывает жизнь <...> Не будь этой переливчатой подвижности души, человек пришел бы к мертвому покою» [Юнг 1991: 116].

5. Кроме того, в «Рождестве», как и в рассказе «Картофельный эльф», появляется сюжет смерти

ребенка, хотя сами маленькие герои в рассказах не появляются – мы можем судить о них по воспоминаниям, фотографиям, дневниковым записям. И это не может не натолкнуть на размышления о присутствии в набоковском мире **архетипической фигуры ребенка** как таковой. У Юнга мы сталкиваемся с таким свойством архетипа младенца, как «покинутость, незащищенность, подверженность опасностям» [Юнг 1997: 368]. Набоков в своем творчестве не раз будет обращаться к этой ипостаси рассматриваемого архетипа, реализуя подход к ребенку как к жертве жестокого мира, подчеркивая его слабость, беззащитность. Но в то же время появляется в произведениях писателя и образ «божественного» ребенка, который, с одной стороны, наделен способностью видеть и понимать больше, чем другие, с другой стороны – обладает необъяснимой властью над взрослыми героями. Особый интерес для писателя представляет еще одно обязательное значение архетипического образа ребенка – реализуемый через него процесс индивидуализации, выделения собственного «Я» из коллективно-бессознательного, пробуждение взрослого, личностного начала.

6. Особо в плане архетипического анализа следует отметить новеллу под названием «Сказка». В данном рассказе и сюжет связан с широчайшим культурным типологически явленным контекстом, и появляющаяся в нем **фигура дьявола** архетипична. (Вместе с ребятами можно вспомнить произведения, в которых одним из героев оказывается дьявол: «Фауст», «Мастер и Маргарита» и т.д.). Сюжет появления дьявола в жизни человека уже не раз возникал в мировой литературе. Как правило, черт предлагает человеку сделку, а договор с дьяволом, какими бы соблазнительными ни казались условия, ни к чему хорошему не приводит, если только человек не окажется хитрым настолько, чтобы обмануть рогатого представителя потустороннего мира.

В «Сказке», на первый взгляд, мы имеем дело со смутно знакомой ситуацией: робкому молодому человеку по имени Эрвин дьявол (в облике пожилой дамы по фамилии Отт) предлагает осуществить давнее запретное желание: создать свой собственный гарем. Для этого, казалось бы, ничего не нужно, только отметить взглядом понравившуюся женщину. Единственное условие – «число избраниц должно быть нечетное» [Набоков 1990: 311]. Даже душу молодого человека дьявол не требует («Я в свое время уже запаслась очаровательной душой для следующего моего воплощения. Вашей души мне не нужно») [Там же: 311]. Сделка вступает в свою силу, Эрвин одну за другой отмечает привлекательных представительных прекрасного пола. Девушка, играющая в парке со щенком; две сестры; дама, «остриженная по-мальчишески» [Там же: 314]; служанка из пивной... Двенадцатой становится девочка лет четырнадцати. И, наконец, появляется тринадцатая «жертва» – таинственная девушка, которую герой видит лишь со спины, но уже не в состоянии отвести взгляд. В ней есть что-то, мгновенно привлекающее Эрвина – женственность, «прелесть, теплота, драгоценное сияние» [Там же:

319]. И лишь обогнав незнакомку, молодой человек понимает, что это та самая девушка, которую он утром первой выбрал для своего гарема. Тринадцатая оказалась первой, главное условие сделки не соблюдено. И в этот момент... ничего не происходит. Читатель, ожидающий увлекательной развязки, вероломства дьявола, будет жестоко обманут. Госпожа Отт холодно поворачивается к герою, равнодушно заметив: «У вас это дело не вышло» [Там же: 319], и Эрвин отправится домой спать, думая о том, что «завтра понедельник и что вставать будет тяжело» [Там же: 319]. Конец рассказа пронизан настроением какой-то усталой, тоскливой отрешенности: Эрвин говорит «вяло», шофер – «сухо», госпожа Отт – «равнодушно», зевая при этом; герой «тяжело шагает», чувствуя, как ноют уставшие ноги. Это нагнетаемое состояние персонажей откровенно контрастирует с ожидаемой читателем увлекательной и неожиданной развязкой.

Крайне своеобразен дьявол, появляющийся в рассказе. Это отнюдь не классическая фигура черта, но хрестоматийный образ Мефистофеля. Это милостивая, хотя и несколько крупноватая, пожилая дама. «Госпожа Отт», – рекомендуется она Эрвину, – «три раза была замужем, довела до самоубийства нескольких молодых людей, заставила известного художника срисовать с фунта вестминстерское аббатство, подговорила добродетельного семьянина – ... впрочем, я не буду хвастать» [Там же: 310]. Сам по себе случай беспрецедентный. Невозможно не заметить множество деталей, сопровождающих образ госпожи Отт. Эта почтенная дама заказывает яблочный торт, а яблоко, как известно, всегда являлось символом искушения. Дым она выпускает тоже не слишком обычным способом: «Она выпустила сквозь ноздри два серых клыка дыма» [Там же: 311]. Ногти «выпуклые и очень острые» [Там же: 311], отдаленно напоминают когти; глаза так же «твердые, острые» [Там же: 311]. Все эти детали, включая черную сумку-чемоданчик и черные перчатки, создают своего рода обрамление образа. Но в то же время, это откровенно ироническое снижение фигуры дьявола, вздумавшего появиться в человеческом облике. И сюжет, и образ героини, и хронотоп (улица Гофмана, полночь), и использование магических чисел (тринадцать – количество женщин и номер дома, три – количество встреч Эрвина с чертом) – это игра с читательскими стереотипами.

III. В заключительной части занятия предполагается совместно с учащимися сделать выводы о роли архетипов в рассмотренных рассказах.

Как мы видим, архетипы играют в данных рассказах ключевую роль. Без включения в анализ этого смыслового пласта понимание сути каждого рассказа будет неполным, поверхностным. При создании своих новелл писатель использует знакомые всем сюжеты и образы, часто переосмысливая их в ироничном ключе. В этом и проявляется игровая природа его творчества, ведь Набоков всегда готов обмануть ожидания читателя, подорвать просто-

душное доверие массового сознания, манипулируя коллективным бессознательным.

ЛИТЕРАТУРА

Набоков В. В. Собр соч.: в 4 т. Т. 1. / сост. В. В. Ерофеев. – М.: Правда, 1990. – 415 с.

Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

Юнг К. Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание. – М.: Олимп, 1997. – 400 с.

Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – М.: АСТ, 2005. – 400 с.

Данные об авторе:

Накарякова Анна Андреевна – аспирант кафедры литературы XX–XXI веков Уральского Федерального университета (Екатеринбург).

Адрес: 620083, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: AnytkaN@mail.ru

About the author:

Nakaryakova Anna Andreevna is a Postgraduate of the Chair of Russian Literature of the XX–XXI-th century The Ural Federal University (Yekaterinburg).